NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

LUCIAN METIANU

Portrait

Fred Popovici

„Loin de ne voir dans la poursuite d'une méthode... qu'un desséchement des facultés, j'y vois, au contraire, la forme la plus puissante de l'invention".

Pierre Boulez

Affirmer que la musique est une manière de penser au moyen des sons est, semble-t-il, une vérité simple, indiscutable ; à l'analyse cependant, elle s'avère une structure de surface (Chomsky *sensu)* impliquant tout au moins deux structures profondes : la première est le résultat du rapport entre la pensée et le domaine auquel elle s'applique (dans le cas de la musique il s'agit de l'espace non-conceptuel des sons) ; la deuxième, le résultat de la spécificité du domaine artistique où la pensée est supraordonnée par la stratégie du sensible, de l'intuition, de l'inconscient. La substance sonore suppose, par elle-même, que l'acte du penser soit explicite mais — dans une mesure égale et presque simultanément — implicite.

La multitude des possibilités de combinaison entre le paramètre explicite et le paramètre implicite (avec leurs degrés intermédiaires) équivaut à la multitude des modalités de composition. Dès lors, définir la position d'un compositeur signifie lui assigner son lieu géométrique en vertu des mouvements qu'il opère avec et par ces paramètres.

Si l'on tente de délimiter la personnalité de Lucian Metianu, on constatera tout d'abord qu'il appartient à la catégorie des compositeurs qui abordent l'énoncé musical de manière notamment explicite (envisageant toutefois le réél dans une perspective plus large, qui dépasse la stricte sphère des sons). Puis, que

https://biblioteca-digitala.ro

la démarche de sa pensée ordinnatrice est gouvernée par son attitude fondamentalement, foncièrement intuitive à l'égard de la musique, chose qui assure l'unité, la cohérence de sa création toute entière, laquelle associe l'unicité de direction à la pluralité des aspects sémantiques de chaque texte pris à part. Lucian Meţianu fait partie de la génération des compositeurs entrés (et bientôt affirmés) dans le monde de la musique roumaine au début des années '60. Travaillant sans relâche et en profondeur cette vision intérieure fondamentale, il a contribué à la configuration d'un concept en quelque sorte dominant dans la création musicale de l'époque, se prolongeant jusqu-à nos jours et constituant l'un des arguments majeurs de l'originalité de la culture musicale roumaine de l'après-guerre : soit, l'idée d'une transformation continuelle de la substance sonore, du devenir (potentiellement infini) d'une donnée initialement simple.

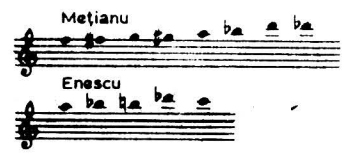
Le professeur Constantin Noica appelle „holomère" un segment de l'ensemble d'un oeuvre apte à éclairer — par la recherche — les lignes de force de celui-ci. Dans ce sens, le Quatuor no. 1 de Lucian Meţianu, écrit en 1961 (durant ses années d'études au Conservatoire), me semble un „holomère" pareil de sa création musicale : en y ouvrant des fenêtres (sur sa technique, partiellement, sur sa vision, notamment) on peut entrevoir le compositeur avec la vocation des transformations qu'on lui connaît.

Le Quatuor no. 1 représente l'insertion de l'auteur dans la musique traditionnelle ; d'ailleurs, il avoue lui-même que sa vision procède en quelque sorte de ses méditations sur le rôle de l'extension du pont dans la forme sonate (surtout postbeethovénienne).

Le quatuor assimile, dans sa mémoire intérieure, comme un „atavisme" primordial de la musique européenne, le principe du sectionnement tripartite, mais celui-ci y apparaît „brouillé" par des codes formatifs qui viennent troubler ses symétries, ses points de jonction prévisibles, la dynamique de son développement.

La première „section" se constitue par la juxtaposition de deux éléments, le premier étant quantitativement prépondérant et s'imposant en tant que fond continu. C'est une pédale figurée (répétition de certains sons dans le cadre de formules rythmiques diverses résultées des combinaisons possibles entre les divisions de la noire par 2, 3, 4, 5, 6, 8). Le deuxième élément représente la rupture, l'„accident" (quantitativement inférieur) qui annonce les événements ultérieurs (de développement). Les deux éléments constituent le paradygme du quatuor qu'illustre, du poit de vue de l'intonation, l'accord :

résulté de la superposition de deux septièmes majeures séparées par une tierce mineure.

Mais, l'individualité „psychologique" dirais-je de cette première „section" vient d'un „thème" (considéré comme tel dans le sens large de profil mélodique) qui se détache de la monochromie du premier son répété *(fa)*. Ce thème renferme onze sons de la gamme chromatique, le douzième *(mi bémol)* étant réservé pour le finale de la „section". L'on est frappé par une certaine analogie avec le célèbre thème de la *Sonate dans le caractère populaire roumain* d'Enesco :

La seconde „section" renverse le rapport entre les éléments : le deuxième s'amplifie (c'est une structure générative issue de l'„accident" de la première section), alors que le premier est restreint à une tissure dense mais de souffle bref.

La „reprise" enfin, se réclame de la „section" médiane car ses deux éléments témoignent de cette transition. Et la forme s'ouvre par la réintégration du facteur de transformation (assurant le développement) à partir du canon du no. 12 de la pièce.

C'est à travers le prisme de cette transformation, dans l'idée de pont dans la forme sonate qui, en s'amplifiant, entraîne le discours vers la mobilité et l'imprévisibilité (issues des prémisses bien connues) que l'on peut entrevoir les futurs tracés supraordinateurs de la musique de Lucian Meţianu, une fois que ces conceptions ont été brièvement — mais très précisément — énoncées dans le *Quatuor no. 1.*

Deux seraient les lignes directrices délimitant sa création : la première illustrée par *Echo* (1966), *Ergodica* (1967) et *Connexes* (1968) — ces trois oeuvres devant constituer par la suite sa I *Symphonie* —, puis par le *Quatuor à cordes no. 2* (1968) et *Eloge* (1969). La seconde ligne commence avec sa pièce électronique *Pythagoréis* (1970) et se prolonge dans le cycle des *Evolutio* I — sonate pour contrabasse seule — 1973 ; II — sonate pour contrebasse et ensemble de chambre — 1976). Les deux lignes se rencontrent après certaines interférences partielles dans l'oeuvre de synthèse que représente sa *II-a Symphonie* (1976—1981).

https://biblioteca-digitala.ro

Le cycle des trois morceaux formant la *I-re Symphonie* cerne la personnalité de compositeur de Lucian Meţianu et précise son rôle dans l'émulation idéelle de la musique roumaine des années '60 (soit, transgresser le déterminisme quasi-mécanique de la pensée sérielle aussi bien qu'un certain pittoresque de souche faussement folklorique par l'institution d'un autre type de contrôle du discours sonore, apte à lui donner la pulsation vivante de l'imprévu, la stratégie de l'attente, etc.).

Je commencerai par examiner phénoménologiquement les trois pièces, pour suggérer ensuite quelques idées conclusives.

Le code génératif de *Echo* est comprimé dans le chiffre 6 (nombre parfait — égal à la somme de ses diviseurs : 1+2+3 = 6).

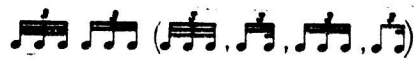
L'analyse — comprise comme l'établissement des dissemblances sur l'axe du temps (Ruwet *sensu*) — indique la présence de trois „sections" (comme dans le cas du *Quatuor no. 1*, la notion de „section" est utilisée dans le but pratique de fixer des jalons dans un discours sonore continu). La première „section" se divise en deux „sous-sections" : 2 × 6 mesures + 4 × 6 mesures. La „sous-section" I délimite l'espace sonore de la composition toute entière (entre la b et la b^5), de 6 octaves. Elle a (1+2+3) + (2+3+1) mesures de 6/16 (une mesure = une noire pointée ; cette valeur se multiplie par 1, 2, 3).

A cette étape initiale de conquête de l'espace sonore (par une économie comparable graphiquement à une estampe japonaise) fait suite la présentation du matériau qui remplit, peu à peu, cet espace virtuel. Il s'agit d'un „cluster" chromatique au centre sur *la* et formé de 3+3 = 6 sons : l'ambitus du „cluster" recouvre l'intervalle d'une quarte augmentée :

La „sous-section" II présente les sons du „cluster" dans le même plan des hauteurs, pour commencer ; puis, dans les premières 12 mesures, ils changent de place quant aux timbres seulement (les toutes premières, mesures) ; ensuite (dans les 12 mesures suivantes) ils passent en des registres différents : c'est dire que l'espace virtuel se convertit en événement virtuel, soit qu'une possibilité de mélodie apparaît.

La deuxième „section" introduit du nouveau : le „cluster" y est complété jusqu'à l'ensemble des douze sons : la quarte augmentée de l'ambitus du „cluster", mesurée à partir de *la*, donne un nouveau centre, *ré*, autour duquel se groupent 6 autres sons :

Le chiffre patronymique de la „section" est 4 ; aussi, la section comprend-elle 4 couches polyphoniques symétriques construites avec les suivantes cellules de rythmes chromatiques :

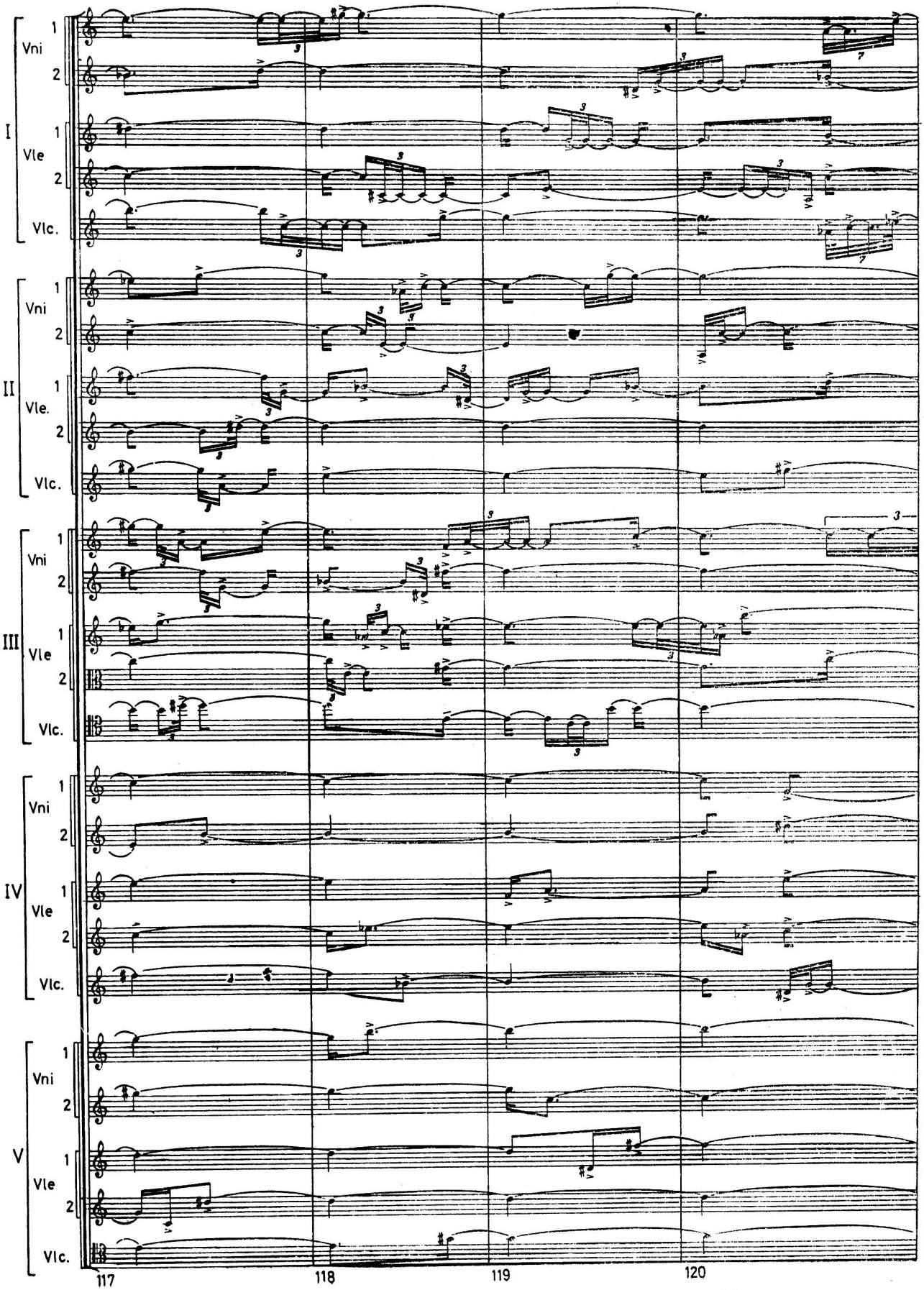
Au centre de la „section" se trouve la tissure des trois trompettes, avec quatre modalités d'emploi des triolets :

Sy ajoute un élément de coloris, une „éphéméride" (une idée que, plus tard et nantie d'autres puissances, Anatol Vieru appliquera également à sa technique de composition) engendrée de la structure demi-tonale du „cluster" (partie des cordes).

La troisième et dernière „section" renferme, elle aussi, deux „sous-sections" (2×6+3×6 mesures), dont la première introduit l'inédit d'une percussion inaccordable (il s'agit d'une superposition de tissures issues de la division de la croche par 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). Cette „section" finale remémore l'exploration de l'espace sonore pratiquée au début de la pièce et suggère l'idée d'un espace „clos", circulaire, ce qui n'empêcherait guère la pensée créatrice de s'élancer vers d'autres zones de ce même espace.

De fait, la pièce suivante, *Ergodica* prend naissance de la tension intervallaire accumulée dans „Echo" et qu'à présent l'auteur exploite d'une manière toute nouvelle : le plan „en coupe" *d'Ergodica* dévoilerait un schéma tripartite (du type ABA') où le centre serait occupé par les cordes (divisées en cinq groupes comprenant en proportions égales des violons, des altos et des violoncelles). On se trouve, avec *Ergodica*, devant une „suspension" du Temps (pas de déroulements, pas d'enchaînements classiques d'événements) pui cède le pas à un processus d'exploration intérieure visant à „spatialiser" le son, pour ainsi dire à „le sculpter" dans l'espace.

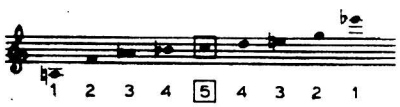
La structure intervallaire de génération est la suivante :

avec un aspect tonal bien évident qui revêt d'un caractère d'ambiguité le majeur-mineur occidental ; chaque division des cordes reçoit une ligne mélodique issue de la transposition de la structure générative sur

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

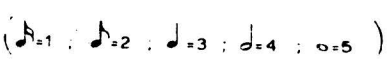
les deux premières composantes ainsi que sur les deux dernières de la ligne mélodique descendante symétrique (mi, do dièze, la, fa dièze, fa).

Avec des lignes mélodiques dont les unes semblent comprimer, les autres dilater le même modèle, l'auteur réalise une „mise en abîme" de sa musique, il la „visse" pour ainsi dire sur elle-même, en son intérieur le plus profond, dans les couches de ce que l'on pourrait appeler le plasma sonore. C'est ce qui, précisément, suggère l'impression de Temps suspendu.

Quant à la „section" première, il est intéressant de relever qu'elle représente en somme la dernière d'*Echo* lorsque celle-ci est exécutée de manière indépendante. *Ergodica* propose un déroulement sonore traditionnel avec des successions d'événements, une „histoire" sonore avec un „avant" et un „après" qui contrastent avec la structure envisagée ci-dessus. Il existe deux plans dans cette „section" : un soit-disant „ground" à substrat tonal-modal, „tissu" avec les composantes d'une structure symétrique :

permutées à l'ensemble des douze sons d'apres les tracés du tableau ci-dessous :

1	2	3	4	5
2	4	1	5	3
3	1	5	2	4
4	5	3	2	1
5	3	4	1	2

où s'associent les sons avec des valeurs :



Sur ce „ground" viennent se superposer des évènements du type des „éphémérides" qui prêtent de la couleur au discours, suggèrent l'idée du Temps qui s'écoule avec des déplacements spatiaux.

La dernière „section" enchaîne les combinaisons possibles entre des carrés latins à partir du principe des sons communs (le dernier son d'une structure est le premier de la structure suivante).

Pour ce qui est de la stratégie des timbres — remarquablement conçue —, elle allie les sons des bois (ils apparaissent comme un subtil prolongement des cordes de la „section" antérieure), des cuivres et des cordes, les associant en proportions variées. Progressivement, les sonorités des instruments à cordes se libèrent, restent les seules du Finale, en s'arrêtant sur un accord formé par la transposition de la structure générative sur *ut*.

Et c'est précisément de cet accord-ci que part la dernière pièce du cycle de la I-re Symphonie, *Connexes* (1968), un poème vocal-symphonique sur des vers de Ion Barbu. Cet accord constitue la première strate de la „section" première de l'oeuvre, figurée par la pédale continue des violons et des altos. La deuxième strate se constitue aux violoncelles et contrebasses où cinq durées différentes (2,5, 6, 9, 17 multipliées par , puis par sont associées à des fréquences fixes. L'accord pédale s'engage par des glissandis entre les sons qui le composent. De cette mobilité apparaissent les structures 3, 6, 8, 10, 13 et puis 3, 4, 9, 11, 14.

Une troisième strate prend naissance avec deux percussionnistes qui agissent sur un grand nombre d'instruments inaccordables (le „matériau" de leurs interventions provient de l'enchaînement de formules rythmiques rencontrées dans différentes musiques folkloriques). Cette strate constitue un *continuum* dont la ligne est aléatoire (les formules rythmiques peuvent être exécutées dans n'importe quel ordre et par n'importe lequel des instruments concernés). Il prend fin avec l'apparition du choeur (dont nous parlerons séparément à la fin des considérations touchant *„Connexes"*).

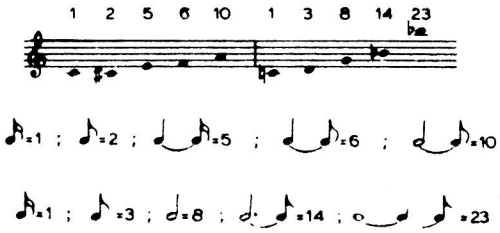
Les mouvements des deux premières strates ont conduit à l'organisation mélodique d'une „section" nouvelle (de fait, plus que dans tout autre cas, *„Connexes"* se refuse à être divisée par sections). La quintessence de l'oeuvre se trouve dans la „section" qui commence à la mesure 113, et continue jusqu'à la fin.

L'ensemble initial

a	1	3	8	14	23
b	2	7	13	22	23
c	5	11	20	21	23
d	6	15	16	18	23
e	10	9	12	17	23

renferme les sous-ensembles engendrés de la lecture des sous-ensembles a, b, c, d et e en

https://biblioteca-digitala.ro

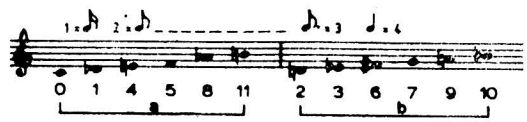
ligne et en colonne ; naissent ainsi deux types de carrés latins — avec les permutations intérieures afférentes — capables de converger sur 23. Cette combinaison, transformée en séquences additionnées donne :

Voyons-y, au fond, la quintessence même de la pensée musicale de Lucian Meţianu qui envisage la transformation comme principe de composition ; mais, l'intime association de la rigueur et du principe de loi compositionnels avec l'imprévisibilité, ne peut être énoncée ici que trop brièvement ; ce serait, mettons, que certain événement sonore doive à coup sûr se produire à certain moment bien déterminé, *mais pas forcément conforme* à une prévisibilité confortable et dénuée de cette tension propre à la nouveauté.

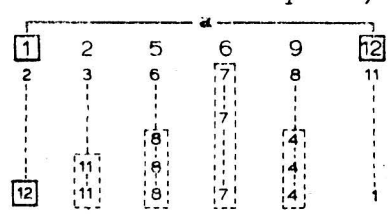
Sa technique compositionnelle a l'avantage de créer une très grande richesse de sens en partant d'un aspect (partition, „clarté" de la réception auditive) de la réalité musicale, nettement et dûment configuré. La variété et la complexité du timbre ne sont pas chez Meţianu le résultat d'une partition chargée de portées et excessivement agrémentée d'indications d'exécution ; elles ressortent des rapports polysémantiques virtuellement capables d'apparaître chez l'auditeur.

Quant à l'ensemble choral introduit dans *Connexes* pour servir le texte poétique, non seulement qu'il prête au poème de Ion Barbu une nouvelle dimension en le revetant d'une tissure vocal-acustique, mais il ajoute à la musique même une aura spéciale. Le texte s'insinue dans l'espace sonore comme une coordonnée nouvelle, sémique et sémantique à la fois. Le rapport poésie-constellation sonore devient une relation de prolongement mutuel: le tout („Connexes" et le cycle entier) atteste l'orientation sémantique en même temps que — une fois encore — l'ouverture vers des horizons nouveaux. C'est ainsi que des transformations „connexes" finissent par se refléter dans la conscience la plus profonde.

Je disais au commencement de cet exposé que de la première ligne directrice délimitant la création de Lucian Meţianu relève aussi le *Quatuor à cordes no. 2* (1968). Oeuvre d'exception — témoignage d'une pensée compositionnelle cristallisée et dans la même temps un des meilleurs exemplaires du genre —, il suppose plusieurs niveaux de lecture qui se constituent dans un système sémantique ouvert et, en dernière instance, inapte à être récupéré par quelque secteur que ce soit de la musique contemporaine — fatalement limité.

La conception du *Quatuor no. 2* exploite une option par excellence mélodique : il s'agit du deuxième mode byzantin qui se chante sur „Ut" mais que le compositeur permute sur „Ré" en complétant de la sorte l'ensemble des douze sons :

Afin que la gamme chromatique apparaisse sans répétitions (de sons), on élimine „Sol" du premier tronson de 6 sons et „Ré" du deuxieme ; si on numérote „Ut" = 1 = demicroche etc., on aura :

Chaque partie instrumentale suit les tracés indiqués dans le tableau suivant (comprenant des valeurs de durée et fréquence) :



Le I-er violon parcourt le tracé renversé du violoncelle ; le II-e violon parcourt celui de 3 à 11 (b) et le alto le tracé renversé du II-e violon.

Etant donné que la somme de tous les termes (de chaque partie) est la plus grande au violoncelle (= 479 termes), c'est celui-ci qui entre le premier dans le discours sonore, le quatuor ne commençant qu'au registre aigu des flageolets, la descente graduelle dans les zones moyennes se faisant par l'introduction partiele d'un son, puis d'un autre, pas avant cependant qu'il n'ait parcouru le tracé de sa propre partie instrumentale.

Aprés 479 unités, tout le discours musical se trouve introduit dans le registre moyen (serait-ce maitenant une „deuxième section" de l'oeuvre ?), mais bientôt il s'élance à nouveau — au moyen de *glissandi* entre les sons composant les lignes mélodiques — vers le registre le plus haut (dont les sons sont notés dans la partition, approximativement).

S'il s'agissait d'employer un terme pris aux mathématiques, on pourrait dire que le discours musical passe *à la limite*, dans le sens que le *continuum* est une conséquence normale de la discontinuité des matériaux utilisés.

Le compositeur ajoute à son oeuvre un facteur d'ouverture supplémentaire : celui d'un mobile mis à la disposition de chaque instru-

https://biblioteca-digitala.ro

mentiste (réalisé par la modification de l'indication métronomique des diverses portions de sa partie, ce qui lui fait obtenir une variété de *tempi* et une tissure plus complexe due à des moyens fort simples) ; ce mobile peut être introduit soit au début de l'ouvrage, soit après avoir fini de parcourir la première „section".

Le *Quatuor no. 2* de Lucian Metianu est l'épure de son penser musical et le fait que le compositeur lui a assigné une place dernière (d'une signification conclusive) dans un cycle d'ouvrages. le désigne comme un véritable symbôle de l'„art poétique" du musicien, en même temps qu'un emblème de toute une période chronologique de la musique roumaine où la génération de Metianu s'est imposée avec autorité.

La seconde ligne directrice délimitant la création de notre compositeur comprend — telle une coordonnée première — la pièce électronique *Pythagoreïs* (1971), elle-même première dans un deuxième cycle d'ouvrages. Elle a été réalisée à l'aide d'un *Synthesiser Moog* au laboratoire de la Hochschule für Musik de Cologne.

Sa structure fondamentale est formée de cinq éléments dont les caractéristiques sont constantes : les durées (en secondes) et les rapports entre les fréquences et les durées.

Ces cinq éléments sont : 2', 5", 6", 9" et 17". De suite prend naissance le carrée latin ci-dessous :

17	9	6	5	2
9	5	17	2	6
6	17	2	9	5
2	6	5	17	9
5	2	9	6	17

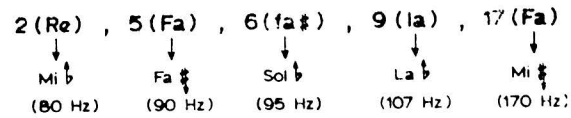
En calculant les sommes partielles (17 + 9 + 6 + 5 + 2 = 39 maxima) on obtient une structure rythmique absolument complémentaire dont la lecture peut se faire de plusieurs manières : chaque ligne de la matrice ainsi obtenue est apte à devenir un terme (de I à V) ; on peut opérer la substitution : I = 5, etc., d'où on déduit la structure symétrique par rapport à la première :

I II V
III IV
V II

En appliquant à chaque structure (et implicitement à chaque élément) une ligne monotone décroissante (= 0 ; — 1 ; 2 ; — 3...-n) ressort la table des déplacements des structures (avec le sens de chaque élément). En menant plus loin les raisonnements, on finit par établir les moments d'attaque et les durées des structures de façon cohérente, en les déduisant des prémisses ci-dessus (pour les détails supplémentaires, voir *Revue Roumaine* no. 2/1981).

Les fréquences sont déduites d'après le raisonnement suivant : dans la succession demi-tonale 0,1, ...11 (0 = do...), 17 = 11 + 6 = 5 = fa (*modulo* 12), etc. Si, de la sorte, deux fréquences se répètent, on passe dans un système non tempéré.

Menant, dans ce cas également, les raisonnements jusqu'au bout, on obtient la représentation graphique totale des fréquences de la pièce :



L'important dans *Pythagoréis* c'est que par suite de mécanismes génératifs dont les points de départ viennent d'être établis ci-dessus, on arrive à un systeme cohérent, viabile, de transformation d'une structure (ayant une configuration parfaitement identifiable — telle une ligne mélodique par exemple) en une série d'éléments isolés. Se constitue de la sorte pour ainsi dire une stratégie de l'„organisé" et de l'aléatoire, qui facilite des échanges, pratiquement infinis, entre des structures sonores extrêmement différentes. Et l'espace qui sépare une structure de l'autre — en apparence intransgressable — est illustré dans une mobilité et une transparence d'aspect témoignant d'une logique absolument phythagorique de la musique (qui, en fait, lui est consubstantielle), à savoir le flux permanent entre continu et discontinu, entre créé et incréé.

Du plasma de *Pythagoréis* naissent — pour former avec cette picèe ce que l'on appelle une classe de composition — *Evolutio '73* pour contrebasse (une sonate pour contrebasse), *Evolutio '74* (pour violoncelle) et *Evolutio '76* (pour contrebasse et ensemble de chambre). Il serait fastidieux d'insister aussi pour la sonate à contrebasse sur les algorythmes génératifs (elle n'est d'ailleurs, dans une grande mesure, que l'application de son modèle, *Phythagoréïs*, à la musique instrumentale), tel que je l'ai fait dans le cas de l'oeuvre électronique. Aussi, vais-je souligner seulement les aspects qui la particularisent parmi les créations pour instruments soli de la musique roumaine contemporaine — en tant qu'écriture, modalité de faire valoir les virtualités instrumentales respectives etc.

L'essence compositionnelle de cette sonate est la „naissance" d'une mélodie (d'une virtualité sonore initiale se trouvant à la frontière de l'amorphe et du bruit, autrement dit à la limite entre des sons indéfinis et des objets sonores cristallisés) ; l'improvisation (qui consiste en effets spéciaux, propres à aborder d'une certaine manière la contrebasse) alterne, au commencement de la pièce, avec des sons bien établis comme hauteur et durée (c'est sur eux, en tant que centres de gravité, que s'appuiera la construction prochaine de la mélodie). Puis,

https://biblioteca-digitala.ro

c'est une polyphonie qu'on pourrait nommer „imaginaire" qui s'installe ; „imaginaire", parce que le soliste est convié à choisir dans le dédale des nombreuses portées superposées (arrivant à un moment donné à 21 !) le chemin qui peut l'amener à la mélodie cristallisée. Par le choix de certains tracés, par l'abandon fatal d'autres, l'instrumentiste peut se „tailler" (avec chaque nouvelle exécution du morceau) un chemin toujours différent. De la rencontre de tous ses tracés, idéaux et possibles, naît une polyphonie asymptotique s'accomplissant indéfiniment. Cependant, atteindre le but (la mélodie accomplie) ne représente qu'un moment de l'„évolution" générale du discours car la mélodie — une fois réalisée — se démembre aussitôt en rameaux de courte durée pour se diriger en fin de compte vers la zone même où elle a pris naissance.

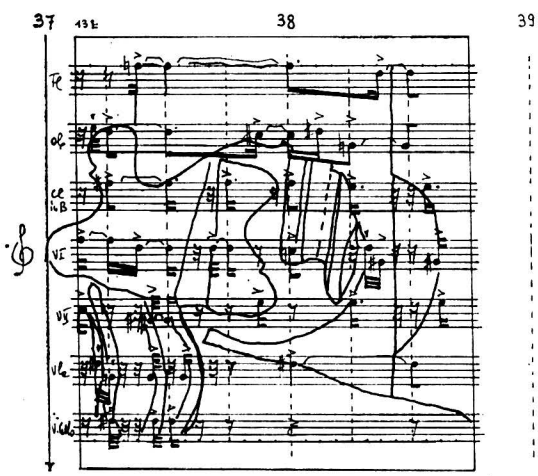
La composition a donc un caractère ouvert dont une des conséquences est précisément le fait que — exécutée en sens inverse, depuis le finale à l'incipit — elle engendre un discours sémantique qui n'est pas identique avec le texte initial mais qui, évidemment, relève des mêmes coordonnées spatio-temporelles : c'est une nouvelle composition, à savoir la sonate pour violoncelle solo écrite en 1975.

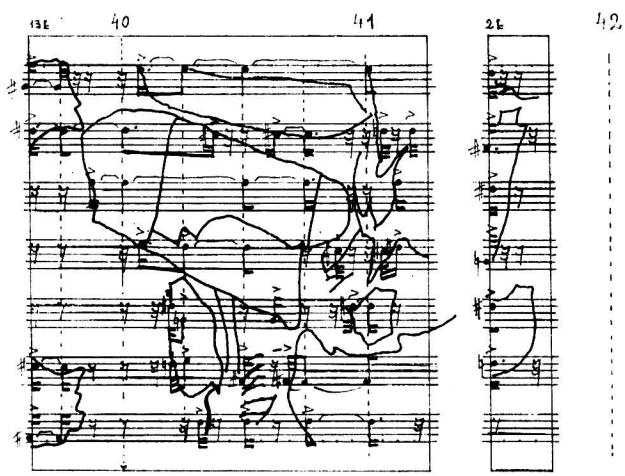
Mais la plus importante conséquence, ou plutôt le plus important prolongement de la sonate pour contrebasse dans un corpus sonore nouveau — identique comme base de départ (le texte proprement dit de la sonate pour contrebasse) bien que tout neuf comme modalité de traitement du texte — c'est la pièce pour contrebasse et ensemble de chambre, *Evolutio II* (1976). Sa conception a été suggérée à l'auteur par l'existence même des deux sonates : *Evolutio II* déroule — simultanément cette fois — la sonate pour contrebasse dans ses deux sens possibles. La superposition est opérée néanmoins selon un code extramusical qui prouve sa fertilité étonnante dans le champ sonore. Le compositeur ouvre, dans la partition de la pièce pour contrebasse lue de manière renversée (laquelle n'est rien d'autre que la sonate pour violoncelle), des „fenêtres", soit des passages isolés où le texte respectif est polyphonisé grâce à son parcours (à des moments différents et au moyen de lectures différentes) par des instruments de l'ensemble de chambre qui apliquent à cette partition initiale rigoureuse un itinéraire aléatoire, capricieux, d'une structure propre, apte à exercer une force de suggestion inédite. Ce procédé, appliquant diverses formes plastiques à une partition musicale, fait penser à la peinture de Stendl.

Un facteur aléatoire supplémentaire dans l'étape de réalisation de la mélodie est dû à l'introduction des mêmes éphémérides rythmiques que celles du finale de la I Symphonie (la pièce *Connexes).*

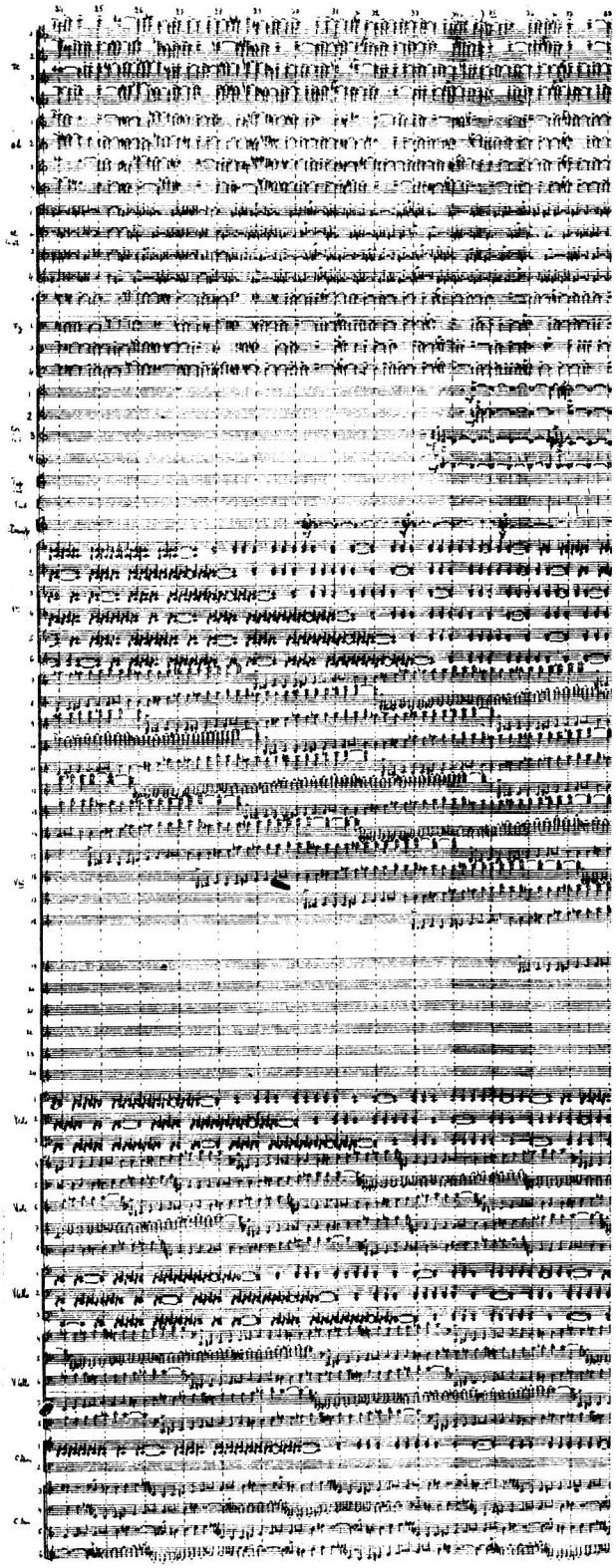
Le cycle „Evolutio" se particularise par la recherche empreinte de raffinement concernant la valeur du son, avec des timbres parfois rares et même précieux. Mais ceux-ci surgissent en somme des exigences intimes manifestées par les transformations de la substance sonore soumises aux rigueurs de la mélodie.

L'oeuvre musical de Lucian Meţianu trouve son accomplissement dans la *Symphonie II* (1976—1981). La synthèse est réalisée non pas tellement au niveau paradygmatique (bien qu'ici encore soit présent le soin minutieux de tracer un modèle nouveau apte à gouverner le texte) qu'à celui d'un ensemble d'engrenages distributifs favorable à engendrer des significations nouvelles. Le problème directeur de cette composition (appelée „symphonie" !) serait celui ci : sans négliger l'idée (restrictive mais réelle) de forme sonore (qui ne saurait faire défaut à toute création vraiment authentique), présenter de la manière la plus hautement exhaustive l'image du devenir, de la transformation continue de la substance



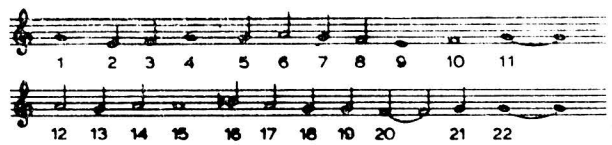


https://biblioteca-digitala.ro



musicale. Il faut y trouver, peut-être, l'explication de son intitulé : symphonie.

Le premier mouvement de la composition se veut l'illustration sonore d'un processus dont presque tous les créateurs n'exposent que des fragments plus ou moins étendus sinon son simple effet paradygmatique. Il s'agit de la naissance du *thème* de l'inextricable, chaotique plasma sonore où le son (et pas seulement celui musical !) acquiert sa forme. Le travail de composition étant extrêmement élaboré, j'essaierai de présenter dans un enchaînement explicite les phases de laboratoire par lesquelles l'oeuvre a passé avant de les capter dans un corpus sonore où règne la simultanéité. Dès lors :

— le „thème" est transposé sur les composantes de l'ensemble des douze sons :

De la sorte, résulte une matrice comprenant 12 lignes et 22 colonnes.

Par des calculs empruntés à l'algèbre topologique le compositeur réalise des arrangements numériques en évitant les simultanéités (rythmiques ou autres), élaborant ainsi une combinaison fondée sur un nombre restreint d'éléments. L'ordinateur achève le processus combinatoire de ces arrangements, puis — en partageant le corpus du futur ouvrage en deux étages (celui des instruments graves et celui des instruments aigus) — on „lit" au moyen des calculs obtenus auparavant la manière dont se distribuent les éléments (soit, les sons) sur la matrice initiale (12×22). En éliminant tour-à-tour par une colonne (autrement dit par une transposition de chaque composante de l'échelle chormatique), on arrive, finalement au pur énoncé du thème.

Quant à la structure du rythme, les mêmes opérations combinatoires rendent (par des valeurs déterminées) toujours plus prégnant le thème (qui, progressivement, est mis en lumière à l'insu du caractère aléatoire d'une écriture proportionnée). Par exemple, dans la zone du grave, le premier son à valeur déterminante est fa ; il représente le vingt-deuxième son (ligne 1, nombre 22, conformément aux données fournies par l'ordinateur) — venant par conséquent après la somme partielle première, égale à 21 — et arrive à une longueur de 2 rondes (au finale du thème).

Le deuxième mouvement superpose trois „strates" sonores dont l'actualisation dans la consecience de l'auditeur constitue un but à atteindre dans l'idéalité. La première „strate" relève des cordes divisées qui produisent une sorte d'escalier roulant (ou bien, pour ainsi dire, des vagues de sons se poursuivant les uns les autres), un *continuum* d'une tissure fort dense où ascendant et descendant, commencement et fin fusionnent sans cesse. Le matériau est fourni par l'échelle :

https://biblioteca-digitala.ro

La deuxième „strate", celle des bois, s'étale d'un calcul transformateur qui, graduellement, transfère l'échelle musicale antérieure vers le tracé (sonore) d'un seul son. Le processus de translation prendra fin lorsque ce son unique sera atteint (mi).

La troisième „strate" est constituée par une tissure polyphonico — hétérophonique qui dissimule le „thème" du choral du premier mouvement parmi ses propres petites cellules intervallaires.

Enfin, le troisième mouvement de la Symphonie est nanti d'un rôle spécial dans l'économie conceptuelle de l'ensemble : il doit son existence à la „dictée" quasi-automatique de l'„inspiration" (entendue comme l'effet non-contrôlable de l'inconscient après que, dans les I-er et II-e mouvements, la démarche compositionnelle y avait été assimilée selon une parfaite rigueur. Le caractère répétitif n'est qu' une apparence trompeuse de cette modalité, chaque fois trahie au profit d'une essentielle mais inapparente rigueur du discours sonore.

Le final de l oeuvre, centré sur ses propres coordonnées — définies antérieurement —, met en valeur le paradygme des harmoniques. Ceux de „sol" sont acquis avec le temps, à l'intérieur d'une tissure dont l'allure est primordialement hétérophonique et qui démarre du registre grave extrême pour s'élancer vers le suraigu. Tout en évitant les intonations non-tempérées (qui existent dans le spectre des harmoniques naturelles), la tissure sonore se resserre en „clusters" toujours plus frêles, mettons toujours moins denses, jusqu'à ce qu'elle ne renferme plus qu'un seul son (le ré), dominante du son fondamental. Deux interventions de la percussion interrompent l'élaboration sonore et, tout juste lorsque l'automatisme auditif s'attend à une troisième intervention, voici qu'apparaît l'orgue (dans une version première, tandis que dans une autre version celui-ci peut être remplacé par l'ensemble des cuivres) qui réinstaure l'ordre primordial de Ut majeur. Mais la surprise de l'ouïe n'est que partielle étant la conséquence normale, au fond, des multiples transformations qui ont eu lieu sur le parcours de l'ouvrage et qui, une fois consommées, doivent s'apaiser par un repos „cathartique" dans les colonnes immuables des accords de Ut.

Voilà donc comment la II-e Symphonie parfait un concept compositionnel de la première importance au sein de la musique contemporaine ; cependant, bien que l'accomplissant, l'oeuvre ne l'arrête pas, car ce concept — la transformation continue — est, par son essence même, intarissable : il refuse de s'arrêter, ne fût-ce que pour un temps déterminé, à l'intérieur d'un système non-évolutif. Aussi, l'idée de continuelle transformation de la matière sonore — devenue un trait marquant de la pensée musicale roumaine contemporaine grâce à la contribution primordiale de Lucian Meţianu — n'est-elle pas, au premier chef, un système, mais notamment *une vision* embrassant le phénomène sonore en général.

Ce qui, de prime abord, frappe dans le contact avec la création musicale de Lucian Meţianu c'est le refus délibéré de toute norme, de toute prévisibilité foncière gouvernant l'ordre sonore. Cet ordre — et même rigoureux — existe, mais seulement pour récupérer, pour attirer continuellement de son côté le jeu indéfini des virtualités du hasard, de l'inconscient, de l'irréductible — en un mot du „vivant" — qui jaillissent dans l'intimité la plus profonde avec l'univers sonore.

Entre la I-ère et la II-e Symphonie tout un chemin a été parcouru : c'est celui qui relie la recherche de la liberté du souffle sonore à l'intérieur d'une stricte détermination des paramètres et la recherche de la détermination pluricausale dans l'espace souverainement gouverné par la liberté, dans une intime communion avec la substance sonore. Le penser musical de Lucian Meţianu s'est progressivement défini lui-même : d'abord, par la maîtrise, la prospection exigente d'un territoire possible ; puis, par l'assimilation, l'intériorité des relations paradygmatiques de ce territoire lui ainsi acquis son penser s'est transgressé lui-même.

A l'heure actuelle, l'oeuvre musical de Lucian Meţianu, avec son caractère de „works in progress" dû à la pleine maturité de la pensée créatrice du compositeur, témoigne d'un processus de profonde méditation, de coordination maximale de la technique compositionnelle, qui incite à un continuel retour vers la richesse inépuisable des valeurs qu'il recèle.

(en français par Colette Ghimpeţeanu)

https://biblioteca-digitala.ro